EL DIARIO

La Paz, Domingo 28 de Marzo de 1954.

Respuesta de Luis A. Sánchez a Ricardo A. Latcham

Hace poco publicamos en estas páginas un artículo del crítico chileno Ricardo A. Latcham, severo enjuiciamiento de la obra *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, del polígrafo peruano Luis Alberto Sánchez. Este ha respondido a Latcham, en *Correo Literario* de Madrid, de donde reproducimos su violenta ordalía, con el sólo propósito de mantener informados a nuestros lectores. La dirección de la revista madrileña al registrarla, expresa que lo hace "para dejar constancia de la libertad de diálogo en sus colaboradores, aunque juzga que ninguna de las afirmaciones hechas por Ricardo A. Latcham en su crítica del libro de Luis A. Sánchez ha sido levantada o destruída en la respuesta del escritor peruano".

LUEGO de referirse al título del artículo de Latcham, **Una "historia" literaria llena de errores**, que califica de escandaloso, dice Sánchez: Como hace años que no publico "historia" literaria, me quedé algo perplejo. Leí las líneas iniciales y se me fueron soltando las amarras de la sorpresa. No obstante la caudalosa envidia y la pueril malevolencia de que es campeón dicho artículo, lejos de enojarme, me produjo un singular placer: el de comprobar un diagnóstico infeliz respecto de su autor, y el de corroborar **ad absurdum** casi todas las tesis e hipótesis de mi reciente **Proceso y contenido de la novela hispanoamericana** (la cual expresamente declara no ser "historia"). Con su acostumbrada orfandad de ideas generales y su jactancia enumerativa, el crítico da la razón a mis asertos. Sólo que se limita a insinuarlo en las menos líneas posibles, dado que su misión sobre la tierra consiste en tratar de apagar la voz de todo el que entone su misma partitura y ver si consigue presentar como afónicos o mudos a los que no hacen de la estridencia infantil porfiado abuso. Sin duda el señor del mucho ruido y pocas nueces habría dado media vida por ser autor de un libro de alguna envergadura, por lo que le estorba y agita que otros lo escriban. Considerado lo cual, me invadió una incontenible simpatía por el Sr. Latcham, quien debe sufrir mucho al ver que otros ejecutan lo que él habría querido hacer, aunque, vista la pluralidad innumerable de sus deseos, debería tocar a rebato las campanas de sus posibilidades para disipar las alarmas de su egolatría.

No es lo importante. Los juicios de una persona, cuando se expresa en forma tan dogmática, no merecen ser recogidos. Lo importante es que algunos lectores europeos podrían pensar que en América todavía usamos plumas..., aunque sean retóricas, y que arrojar flechas con muchos colorines y no poco veneno es nuestro deporte favorito. No. Casos así son raros ya. No constituyen síntoma, sino rezago. Me interesa, pues, librar a la crítica americana de toda sospecha de "valbuenismo" y de crasa incultura. Hace tiempo que distinguimos entre un crítico y un corrector de pruebas, impaciente por falta de ocupación adecuada, entre una salva y una andanada, entre un cohete y un disparo. Estos "niños terribles" que, cuando resultan Jurados de Literatura, se oponen al otorgamiento de un premio nacional a Gabriela Mistral, para tener que desmentirse, un año después, visto que la Academia Sueca había concedido el Premio Nobel a dicha poetisa; estos jupiterinos deparadores de rústicas famas, que se enredan en sus propias colas (digamos chismes), como le ocurrió al de marras cuando don Federico de Onís visitó Chile, a mediados de 1950, y el crítico Alone, sin alharacas ni titulares ostentosos, hubo de poner las cosas en su sitio, muy a regañadientes (y regaña lengua, que la tiene suelta) del señor Latcham; estos abundosos monologadores, que se lanzan sobre la primera plana en blanco para inundarla a lo calamar, de su tinta, no son casos frecuentes en nuestras letras. Los americanos poseemos ya el sentido de la mesura, de la tolerancia, del buen gusto, y si, de cuando en cuando, se nos arruga el ceño o se nos suelta el regulador hepático, luego que nos reponemos nos sentimos terriblemente avergonzados y solicitamos excusa tal como otros hacen clamorosas llamadas a la atención del transeunte con embelecos de feria.

Nada habría dicho yo a este respecto si dos amigos gentilísimos, uno de Madrid y otro de París, no me hubieran comunicado su sentimiento, pidiéndome que dijera algo en letras de molde. Como un homenaje a tan delicadas personas, va lo que sigue. En ello no habrá nada personal ya, salvo repetir que el señor Latcham es tan cordial, comprensivo y generoso que se cuida mucho de que nadie que algo sepa de lo que él amasa, se presente en sus predios, no por mantener incólume la patena de la sabiduría de que tanta ostentación hace, sino por otras razones menos, mucho menos altas y plausibles.

* * *

Durante largo tiempo, la crítica española dejó de interesar en América, a causa de que se la identificaba con esos deplorables residuos de profesor de castellano, a su pesar cesante, con que se hizo famoso Valbuena, el de los **Ripios ultramarinos**. Por lo común alineábamos con Valbuena, como españoles, a dos americanos íntimamente vinculados con las letras peninsulares: Emilio Bobadilla y Luis Bonafoux. Fué preciso que pasaran los años, y que surgiera una generación de críticos interpretativos, tolerantes y finos, como fueron los que se agruparon allá por 1927, entre los que resaltan Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Amado Alonso y, desde luego (last but no least) Ortega y Gasset y el inolvidable Unamuno (mucho antes del 27 estos dos últimos). En el entretanto, nuestras actividades críticas se acogieron a la lección francesa. De Menéndez y Pelayo pasamos a Faguet, Brunetière, Gourmont. Cuando la discusión del "meridiano intelectual", ya España había recuperado ante nuestro prejuiciado criterio los prestigios oscurecidos durante casi un siglo. Dicho lo cual, se entenderá fácilmente por qué mi alarma al pensar que a los cincuenta años de la inmarcesible lección de Rubén Darío, en España y Francia se vaya a pensar que los americanos hemos dado un salto atrás, para caer en las manías del finado Valbuena, reproducidas (?) por Latcham. No. Ni siquiera este señor es así. El señor Latcham, salvo su sed enumerativa (debilidad de adolescente sin paciencia, de autodidactas sin método) suele ser más diestro y de buen tono. El que le haya leído por primera vez (lo cual es lo más probable en este caso) no debe juzgarle por tal ex abrupto, fruto de incontrolables pasiones, no de su verdadera personalidad literaria. Ni el artículo citado es la expresión cabal del modo crítico de su autor, ni muchísimo menos de lo que llamamos crítica en América. Se trata de un lapsus en su más ajustado sentido. El día que logre crear algo, el señor Latcham se curará definitivamente de toda tentación como ésta a la que ha cedido ahora. Cuando se leen los trabajos de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Baldomero Sanín Cano, Enrique Anderson Imbert, uno se da cuenta de lo que significa la crítica en nuestro continente: armonioso juego de ideas, apetencia de ensanchar horizontes, pasión por la belleza, sacrificio y constancia en aras de la cultura.

* * *

Ahora bien, ¿qué idea discute, modifica o propone el señor Latcham en su larguísima evacuación de palabras? ¿Qué nos dice acerca del problema de la novela? Debo ser muy sordo cuando no he percibido nada al respecto.

La novela americana —me remito a mi libro— tiene una visible abundancia bibliográfica; pero, hasta hace unos treinta años, adolecía de una lamentable pobreza temática. No deseo repetir los conceptos de éste y otros libros míos sobre la materia. Vengo meditando acerca del problema de nuestra cultura a través de nuestra novela desde hace casi un cuarto de siglo. Honestamente la he dedicado lo mejor de mis cavilaciones y la mayor cantidad de mis lecturas. Sé, por eso mismo, que si hubiese querido épater, deslumbrar (descrestar suele decirse en algún lugar de América) a los lectores ingenuos con mi "sabiduría", hubiera sacado de los valiosos **Handbooks of Latin American Studies** (1935-1951), o de la serie de quince o dieciséis "**Bibliografías**" de literatura hispanoamericana, publicadas por Harvard hace alrededor de treinta años, los títulos de novelas que allí constan, y habría ofrecido una confusa floresta de unos cuantos millares de rótulos. Preferí confesar mis limitaciones y jugar con las fichas logradas por mi propio esfuerzo sin ánimo de hacer "historia", sino sólo señalar directivas generales (el proceso) y el clasificar los principales temas (el contenido). Además, declaré que en la medida en que retardase la aparición de mi libro, después de veinte años de manipularlo, mayores serían sus deficiencias, porque cada día se hace más larga la distancia entre la posibilidad de leer y la rapidez de editar. ¿Deberé transcribir mis propias palabras? Prefiero librar de tan tinterillesca tortura al paciente lector que todavía me acompañe.

Sé que, desde el punto de vista de "Historia de la novela hispanoamericana" (empresa que no he acometido, aunque me tienta si encuentro equipo internacional que me acompañe, se requeriría, como insinúa un comentarista en **Revista Nacional de Cultura**, de Venezuela, que en cada país se organizara una especie de cooperación espontánea (de mal o buen humor, eso no importa) para completar mi libro. Ojalá se hiciera, y se profundizara en los temas y subtemas que propongo. Yo mismo me hallo "embullado", como dicen los cubanos, en escribir un trabajo sobre la idea y la forma de la muerte en la novela americana. Hay quien ha emprendido uno sobre el pirata y el contrabandista en la misma. Son estos asuntos, y otros muchos, lo que la novela tiene de vivo, de sugerente, de animado y fecundo. Y es eso, acaso, lo que, cegado por su anticristiano propósito de encontrar la paja en el ojo ajeno (desatento a su propia viga), no ha querido o no ha podido entender el señor Latcham.

Mas ya que hablamos de pajas y vigas, no dejemos pasar la ocasión sin demostrar, con hechos suministrados por el propio crítico, lo enconado de su invectiva, que le lleva hasta a perder el indispensable respeto a la exactitud.

Yo confieso en mi libro, con toda humildad, que ignoro mucho, pese a mis esfuerzos y viajes (ninguno de ellos —digo mal, uno entre treinta— hecho con dineros fiscales ni usando becas ni concesiones gratuitas), que ignoro mucho de la novela centroamericana, paraguaya y uruguaya. Con ninguna caridad, y olvidando mi propia objeción, el entrañable amigo de mi obra se lanza por la brecha que yo le descubro y me fusila a reproches. Se le va la mano. Dice que he olvidado a Hernán Robledo, y resulto comentándolo en tres lugares de mi libro (págs. 533, 534 y 597). Mi censor se horroriza de que yo haya adjudicado a Enrique Amorín el libro **Zangarapá** (1952), cuando Amorín ha escrito uno que se llama **Tangarupá** (1925). Lástima de falta de imaginación: la alteración de 1925 por 1952 no necesita comentarios, y la de Z por T, tampoco. Siquiera hubiera dicho que no he mencionado otra novela de Amorín, la titulada **La victoria no viene sola**; pero ésta no la conocíamos ni el señor Latcham ni yo, con lo que tenemos ganado el infierno. Más adelante, se derrite de ira porque **Barco ebrio** aparece con fecha de 1932, siendo de 1923; que en otro lugar se da una fecha de 1854 y después de 1857 y que hay un cambio, respecto a **La Parcela**, porque se la menciona en 1891 y después en 1898: la futilidad de estas erratas se cargan a la cuenta del lector pueril, no del crítico avisado.

Hay más: no entiende o no quiere entender que **El Matadero**, de Echeverría, es efectivamente un producto prenaturalista, sin que eso signifique que Zola copió a Echeverría, sino que, dadas ciertas circunstancias, suelen producirse determinados efectos, rija una moda o no; mas esto rompe los moldes del airado profesor.

Igual ocurre cuando señala que la primera edición de **Mirando el océano** es del año 1911. Yo cito la de 1928, que tengo a la vista, porque como yo no estoy escribiendo la historia de la novela chilena ni hispanoamericana, sino señalando su proceso genético y su contenido temático, me es suficiente ser exacto en la mención del sujeto. Comprendo que el señor Latcham es de los que si les preguntaran qué es un hombre, contestaría: un bípedo implume, con tantos dientes, tantas muelas, tantas costillas, dos pulmones, quizá un cerebro, acaso un corazón, con seguridad un hígado, muy ciertamente un estómago y... lo demás, incluso la misma vida no le significaría nada.

Mencionaré otros casos: al referirme yo a ese gran desconocido que es Fernando Gilardi indico textualmente que es autor de una sola novela, "que yo sepa". Mi agitado censor prescinde del "que yo sepa", para señalar otras dos novelas, cuyos títulos ha tomado de un fichero bibliográfico. Con todo, **Silvano** sigue siendo la novela de Gilardi.

Tengo mucha consideración por el entusiasmo que mi señor tábano manifiesta por Mariano Azuela, y lo comparto; lo cual no quita que considere que, desde **Los de abajo** hasta **La nueva burguesía**, la trayectoria de Azuela sea la del desengaño al desencanto revolucionario. Mas ¿no sería una demasía hablar de "trayectoria ideológica" o "política" en el caso que se me presenta (y no me refiero a don Mariano, desde luego)?

Se me pretende dar una lección con respecto a Carrasquilla, el colombiano. Agradezco el propósito; lamento que sea tan deficiente. Peor es aún la inepcia para percibir un rápido parangón entre Isaac y José Eustacio Rivera, y mucho más cuando, muy en doctor, dice mi entrañable apologista que José Santos González Vera y Eugenio González pertenecen a una misma generación porque ambos colaboraron en "Claridad", de Santiago de Chile, en 1920. He escrito varias veces sobre la generación del 20, a la que en Perú pertenezco; la generación a la que Pedro Laín Entralgo, actual rector de Madrid, señala como la que dió un nuevo sentido, un sentido propio, a la cultura americana; esa misma generación a la que el Latcham no podría pertenecer, aunque hubiese o haya nacido entre 1895 y 1905, por obvias razones, objetivas y subjetivas. Resulta enojoso tener que referirse a cuestiones tan elementales, pero no hay remedio.

González Vera, finísimo escritor, se relacionó con la generación chilena del 20, sin ser estudiante, por su inquietud de anarquista; Eugenio González, estudiante, forma parte de ella por su emoción socialista. No sé si el señor Latcham, en su infinita sabiduría, sabrá apreciar la diferencia entre un anarquista y un socialista, aunque hayan nacido el mismo día del mismo año, mucho más cuando existe entre ellos una diferencia de más de un lustro. Si la aprecia comprenderá por qué Recabarren, el fundador del comunismo en Chile, terminó como terminó, desesperado, y de acuerdo con el impulso individualista de su primitiva emoción de anarquista. Por eso sostengo que entre los dos escritores mencionados hay una diferencia generacional, aunque coincidan en un instante o en varios de sus respectivas vidas.

Todo esto es provinciano, terriblemente provinciano. En un artículo titulado **La enseñanza de la Literatura** dije que si profesando Literatura peruana exalto veinte escritores de mi país, al dictar Literatura americana esos veinte quedan reducidos a seis u ocho, y al enseñar Literatura Universal, a dos o tres. Los provincianos y rastacueros de la cultura no pueden entender esto; en horas de bombardeo quisieran cargar hasta con los zapatos viejos del bisabuelo. No pienso así; ni creo que la Literatura, ni la novela, desde luego, sea asunto de mucho nombrar, sino de mucho comprender y de mucho sentir e imaginar. El señor Latcham se refiere a que en mi libro hay "capítulos entretenidos, observaciones valiosas y aciertos críticos..., innegables atisbos críticos", y hasta —honor de honores— que en alguna parte coincido con él. Tan amables referencias ocupan unas diez líneas de las cuatrocientas del artículo. Se ve que la ponderación y la generosidad no son virtudes que le adornen. Gabriela Mistral lo saboreó bien, en vísperas de recibir el Premio Nobel: "atisbo crítico" indudable. Pero, en fin, lo importante sería seguir analizando los problemas de la novela americana, tan vivos, tan fecundos, tan ignorados. Hace veinticinco años —a eso se llama ahora "pecipitación"— vengo escribiendo y hablando al respecto. Para molestia de algunos y alegría de otros, todavía me hace falta mucho que decir, y he de decirlo. Y nada más por hoy, que lo que me dejo en la cinta de la máquina requeriría mayor extensión que la de un artículo, y no es cosa de atormentar a los lectores. Quede para ellos el consuelo de este mutis; y para mí, el de un verso (Gabriela Mistral podría acompañarme en recordarlo, a propósito del mismo personaje): "los muertos que vos matáis / gozan de buena salud".



DE LOPE DE VEGA EN ALABANZA DE POETAS

A DON LUIS DE GONGORA

CANTA, cisne andaluz, que el verde coro
del Tajo escucha tu divino acento,
si ingrato el Betis no responde atento
al aplauso que debe a tu decoro.

Mas de tu soledad el eco adoro
que el alma y voz del lírico portento,
pues tú solo pusiste al instrumento,
sobre trastes de plata, cuerdas de oro.

Huya con pies de nieve Galatea,
gigante del Parnaso, que en tu llama
—sacra ninfa inmortal— arder desea.

Que como, si la envidia te desama,
en ondas de cristal la lira orfea,
en círculos de sol irá tu fama.

A DON FRANCISCO DE QUEVEDO

VOS de Pisuerga nuevamente Amphriso,
vivís claro Francisco, las riberas
las plantas atrahiendo, que ligeras
huyeron dél, con vuestro dulce aviso

Yo triste, en vez de Daphne, a Cypariso
tuerzo en la frente, y playas extranjeras,
a vista de las ánglicas banderas
donde Carlos tomó su empresa, piso.

Vos, coronado de la excelsa planta
por quien suspira el sol, no veis, Francisco,
si canta la sirena o Cirse encanta;

y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
no habiendo hurtado al sol la llama santa,
sustento de mi sangre un basilisco.

AL PRINCIPE DE ESQUILACHE

TEOCRITO español en quien se humana
Apolo con blandura tan divina
que sin voz extranjera o peregrina
eterniza la tuya soberana.

Honor de nuestra lengua siempre llana,
como su propio nombre determina,
que sin perder la imitación latina
no excedes la pureza castellana.

Pues con tan alto estilo se levanta
donde la envidia tus laureles mira
y de tu pluma la excelencia canta,

escribe, inventa, mueve, enseña, admira,
y a las Arpías de su mesa espanta,
Alcides, con el arco de la lira.

UNAS CUANTAS PARADOJAS

por RAMON CRESPO PEREIRA

*** SE conocen desde antiguo muchas paradojas o antinomias lógicas. Entre ellas son famosas la del mentiroso, la del barbero, la de los gigantes sutiles y crueles que refiere Gonseth, la de Richard, la paradoja de Russell, la de los catálogos, etc. La obra cumbre de nuestra literatura, **Don Quijote de la Mancha**, ofrece una muy sabrosa: la del puente y la horca. Figura esta paradoja en el capítulo LI. Comienza así: "Señor, un caudaloso río dividía dos términos de un mismo señorío... Sobre este río estaba una puente, y al cabo de ella, una horca y una como casa de audiencia, en la cual de ordinario había cuatro jueces que juzgaban la ley..., que era de esta forma: "Si alguno pasare por esta puente de una parte a otra, ha de jurar primero adónde y a qué va; y si jurare verdad, déjenle pasar; y si dijere mentira, muera por ello ahorcado en la horca que allí se muestra, sin remisión alguna"... Sucedió, pues, que, tomando juramento a un hombre, juró y dijo que para el juramento que hacía, que iba a morir en aquella horca que allí estaba, y no a otra cosa..." Sigue la graciosa exposición del relato. Sancho resume así el asunto: "A mi parecer, este negocio en dos paletas le declararé yo, y es así: ¿el tal hombre jura que va a morir en la horca; y si muere en ella, juró verdad, y por la ley puesta merece ser libre y que pase la puente; y si no le ahorcan, juró mentira, y por la misma ley merece que le ahorquen?" Es decir, que, como manifiesta el ingenioso Sancho Panza, no hay manera de poder juzgar derechamente el caso. Sin embargo, él, hombre español que no se deja dominar por una lógica vital estrecha, resuelve el asunto donosamente. He aquí cómo se las arregla nuestro personaje: "Venid acá, señor buen hombre... Este pasajero que decís, o yo soy un porro, o él tiene la misma razón para morir que para vivir y pasar la puente; porque si la verdad le salva, la mentira le condena igualmente; y siendo esto así, como lo es, soy de parecer que digáis a esos señores que a mí os enviaron que, pues están en un fil las razones de condenarle o absolverle, que le dejen pasar libremente, pues siempre es alabado más el hacer bien que mal..."

Traigo a colación esta ingeniosa y humanísima paradoja cervantina con motivo de una aparente antinomia que recientemente ha publicado la revista inglesa **Mind**, y de la que es autor el lógico matemático Williar van Orman Quine, profesor de Filosofía en la Universidad de Harvard. (Quine es una de las mayores autoridades en lógica simbólica, y su libro **Mathematical Logic**, del que hace un par de años se ha publicado una nueva edición revisada, es uno de los textos más importantes sobre el tema). La paradoja de Quine se refiere a un condenado a muerte, que ha de ser ejecutado dentro de siete días. El juez le comunica las condiciones del cumplimiento de la sentencia con estas palabras: "Usted será ejecutado a mediodía, dentro de los próximos siete días. Ahora bien: no sabrá cuál haya de ser el día de la ejecución hasta las nueve de la mañana del mismo día. No, antes". El condenado fué llevado a su celda. Allí, después de breve meditación, concluye que no puede ser ejecutado, de acuerdo con las condiciones, ninguno de los días señalados. Su razonamiento parece correcto. Empero, no lo es. De ahí que se trate de una paradoja "aparente".

Para presentar el razonamiento de Quine con más brevedad, voy a introducir una variante que, entre otras cosas, nos permitirá dejar en paz a la justicia y a los condenados a muerte. Se trata de la paradoja que llamaré del pesimista. Hela aquí. Hay un filántropo excéntrico que quiere favorecer a un pobre pesimista. Aquél, por lo que tiene de filántropo y de rico, quiere regalar un millón de pesetas al otro. Pero su excentricidad le lleva a imponer condiciones a la entrega del dinero. Dichos requisitos son éstos: "Entregar la suma dentro de dos días. Pero anunciarlo en el mismo día. No, antes". El pesimista razona de este modo: "La entrega del millón me la han de hacer hoy o mañana. Pero mañana no puede ser. En efecto, para ello me lo habrían de avisar, de acuerdo con lo convenido, dentro del día, es decir, justamente mañana. Pero como hoy no me han comunicado nada, esto quiere decir dos cosas: 1º Que hoy no me van a pagar. 2ª Que al no pagarme hoy, ya sé que va a ser mañana la entrega de la cantidad. Esto viola las condiciones. Luego no puedo cobrar nada ni hoy ni mañana". Como se ve, el razonamiento parece exacto y riguroso. Lo parece, más no lo es. Veámoslo.

El pesimista, en vista de sus conclusiones, fuése a visitar al filántropo, y le comunicó lo que había pensado. El multimillonario excéntrico — como se verá más lógico y sutil que el pesimista— le dijo: "No, señor. Está equivocado. El razonamiento correcto es como sigue. Lo que procede es considerar todas las posibilidades que usted tiene de cobrar mañana el millón. Son éstas:

1ª Usted va a cobrar mañana la suma y hoy no sabe nada.
2ª Usted va a cobrar mañana la suma y hoy lo sabe.
3ª Usted no va a cobrar mañana el millón y hoy no lo sabe.
4ª Usted no va cobrar mañana el millón y hoy lo sabe.

Evidentemente, los casos 2º y 4º no se dan porque a estas horas usted ignora si mañana va a cobrar o no. Pero tanto el primero como el tercero son perfectamente posibles. Puede darse el caso de que vaya a cobrar mañana y usted ahora no lo sabe. También puede darse el caso de que no lo cobre mañana y no lo sepa. Esto quiere decir que puede cobrarlo ahora mismo".

Para dar una demostración perfectamente concluye, el millonario bondadoso se acercó a la caja fuerte y de ella extrajo un millón, que alargó al pesimista. Esta variante que he introducido tiene este final agradable, análogamente a la de Cervantes. En esto ganamos a Quijine.

PARA UN BREVIARIO DE CRITICA ARTISTICA

por F. GIL TOVAR

ESCRIBIR crítica sobre pintura nada tiene que ver con hacer literatura. La verdadera crítica de arte está tan lejos de ser literatura sobre arte, que lo único malo que tiene es su obligación de usar palabras y no signos de significación específicamente plástica, como la música tiene los suyos propios.

*

"Un cuadro no tiene más significación que su belleza". Toda otra significación que se pueda encontrar a una obra de arte es cosa extra-artística. No entra, pues, en el terreno de la crítica de arte.

*

Muchos críticos se dedican a hablar de la "excelente composición" de un cuadro, de su "armonioso colorido", de su "buen dibujo"... Si no se puede decir más que eso de un cuadro, es que apenas se puede decir nada. Porque si un cuadro no posee al menos esas condiciones elementales, no es tal cuadro. Esas son condiciones mínimas que se habrían de dar por supuestas, y de las que no habría ni que hablar en una crítica seria. Es como si un crítico literario elogiara el que tal o cual escritor publicase sus novelas sin faltas de ortografía.

*

El crítico no debe poner especial empeño en huir de la perogrullada, porque el arte que crtica tiene en sí más de perogrullada que lo que parece.

*

No es verdad que los críticos hagan o deshagan a los artistas. Podrán, eso sí, hacer o deshacer su moral o a su público. Pero el artista está hecho o deshecho de antemano.

*

Cuando un artista lo es verdaderamente, cuando tiene conciencia de su fuerza artística y de su propia verdad estética, no le debe importar que se le diga francamente la verdad crítica. Porque si es la verdad, no tendrá más remedio que coincidir con la suya. Si no coincide, es que no es verdad lo que la crítica dice de él, o no es verdad él mismo.

*

El artista que sólo gusta ser elogiado, es porque en el fondo posee un complejo de inferioridad en su arte. Y el crítico que sólo vive para elogiar, es porque en el fondo posee un complejo de inferioridad en su crítica o en su persona.

*

El punto de partida para la estimación de una obra de arte es el de considerarla irreductible a toda expresión que no sea la expresión artística.

*

Y en cuanto al método más seguro para juzgarla es, en principio, no tener ninguno. Así lo afirmaron Valéry y algunos más.

*

El crítico, como cualquier hombre, tiene derecho a poseer un gusto personal. Pero tiene obligación de saber establecer la frontera que separa al hombre - vibración del hombre-visión.

*

Cuando el gran y verdadero crítico se ve en el primer momento incapaz de hacer crítica de cualquier clase ante una obra de arte, es que, por lo pronto, está ante una verdadera obra de arte.

*

Muchos creen que hacer crítica es investigar, averiguar. Pero en arte la investigación está muy lejos de parecerse a la crítica.

*

En arte, la técnica es algo secundario, o mejor dicho, complementario. Es algo distinto, aunque imprescindible; pero más que por los críticos, debería ser considerado por los técnicos.

Es cosa grosera confundir o mezclar al arte —espíritu, elevación, evasión tal vez— con la técnica en que se expresa —habilidad, aprendizaje, materia—.

*

Hipólito Taine basó su filosofía en un juicio de la obra de arte emitido desde muy fuera de la obra de arte. Yo no puede hablarse del arte como se habla de una producción de cualquier otra clase. Lo que la obra artística tiene de alta categoría artística, que es el retorcimiento o la eclosión espiritual de su creador, al margen de otros influjos, fué desestimado por Taine, que con ello rebajó el arte al nivel de la artesanía.

*

Tan móvil como sea el arte, así debe ser su crítica. Muchos críticos creen que son ellos los que hacen el arte, y se empeñan en ser soles fijos de un sistema alrededor del cual deben girar como satélites los artistas.

*

Un hecho es hoy claro: que la estética que tiene por base lo vivencial, ha superado a la que se apoya en el empirismo histórico. De que semejante hecho se vea algo confuso por muchos, se deriva su propia confusión al tratar de criticar el producto estético moderno.

*

El aspecto físico, la presencia de la obra de arte, es la explicación de un contenido artístico. En ella, pues, solamente ha de verse con los ojos la habilidad y la hermosura de esa explicación. Pero interesa sobre todo gustar, "ver" con el espíritu y extasiarse ante aquello que explica. Gustemos de cómo y penetremos en el qué. Sólo así se ve del todo una obra de arte, como sólo así todo el mundo entiende que se debe leer un libro.

*

El buen arte, como creación que es, está por encima de toda teoría sobre el arte.

*

Nada quita ni pone desde el punto de vista artístico el hecho de que una obra de arte sea comprensible o incomprensible. El deleite artístico no está reñido con la inteligencia ni con el misterio.

*

Las obras de arte hablan por sí mismas; pero si no se las sabe escuchar, es como si no hablasen; es decir, como si no existiesen como tales obras de arte.

*

Antes, sólo quería considerarse el arte en sus formas. Ahora se tiende a considerar sólo el contenido. Pero el arte es contenido que se expresa en formas. Lo que no sea atender a ambos es verlo con un solo ojo.

*

Un cuadro, una escultura, una obra arquitectónica, una sinfonía, nos llegan a través de su lenguaje, expresan su belleza en un idioma. Si desconocemos ese idioma, permaneceremos ante ellos de la misma forma absurda que si atendiésemos a un maravilloso discurso en alemán, sin saber una palabra de alemán.

*

Schumann se lamentaba: "¿Cuándo llegará el día en que no se nos pregunte lo que hemos querido decir con nuestras obras musicales?" Si un músico hubo de exclamar contra la anteposición del asunto en cosa tan ideal como los sonidos, ¡qué no habrían de decir los pintores y escultores!

*

La única crítica posible en muchos casos es no hacerla.

*

El arte no es eso tan alambicado que bastantes eruditos de ideas poco claras pretenden. No se debe hacer demasiada literatura ni demasiada filosofía sobre el arte, porque, a la hora de la verdad, todo lo expresa por sí mismo cuando es arte verdadero.

*

En principio, ninguna teoría es superior al hecho bello, por defectuoso que éste sea.

*

Un esteta, sólo por serlo, no tiene necesariamente que poseer buen gusto. La Estética no establece siquiera normas para juzgar la belleza de las cosas, empeño que, por otra parte, sería inútil. Sólo colabora para que las goce quien tiene buen gusto, aunque no sepa un ápice de Estética.

*

Es misión del crítico de arte desviar el interés de artistas y espectadores de las verdades o mentiras expresivas, brillantes, que la obra de arte contiene, para fijar dicho interés en los verdaderos elementos artísticos que a veces se ocultan entre la hojarasca de un envío extra-artístico.

*

La labor del buen crítico es a veces más difícil y admirable que la del propio artista a quien critica; pero siempre está impuesta por ésta; es decir, es adjetiva. Precisamente, la mayoría de las veces sus grandes dificultades hacen que no pueda dejar de ser adjetiva. Mas cuando deja de adjetivar para pasar a ser obra sustantiva, esa propia sustantividad le hace ser obra de arte ella misma. Se aparta entonces de la crítica y empieza a pedir a voces un crítico que la critique. Es decir, no sirve como crítica.

*

Si el crítico de arte no logra establecer una elemental corriente entre el espectador y la obra, no ha logrado nada. Es su obligación templar el ambiente y hacer que entre el público y la obra haya cierta sintonía, necesaria para la comprensión o el goce de la tal obra.

*

Hoy más que nunca, cuando el arte está atravesando una etapa de gran conciencia de sí mismo, se hace necesario que la crítica sea firme, positiva, anticipadora, creadora, en fin.

*

Hay no pocos críticos e investigadores cuya misión parece consistir en la conversión del misterio del arte en un laberinto de arte.

*

Muchos críticos hablan de las obras que critican, del mismo modo que si, para definir a una persona, describieran uno de sus vestidos ocasionales.

*

Los valores estéticos de un producto valen, pero no están. No suelen llegar a ser cosas definidas e individualmente aprehensibles. Por eso nos parecen vanos esos intentos de establecer una lista de ellos, como hizo Müller.

*

Cuando se hable de calidad en pintura o escultura no se hace con relación a la técnica con que están hechas. La calidad es valor plástico más que técnico, aunque pueda lograrse a través de una técnica.

*

Lo malo de los estilos modernos es que permiten el surgimiento de una picaresca en el arte: hay ya por ahí una verdadera fauna de "Lazarillos de Tormes" de la pintura y de la escultura que preconcebidamente intentan aprovecharse de la ceguera causada en infinidad de gentes por la natural incomprensión de procesos evolutivos muy respetables.

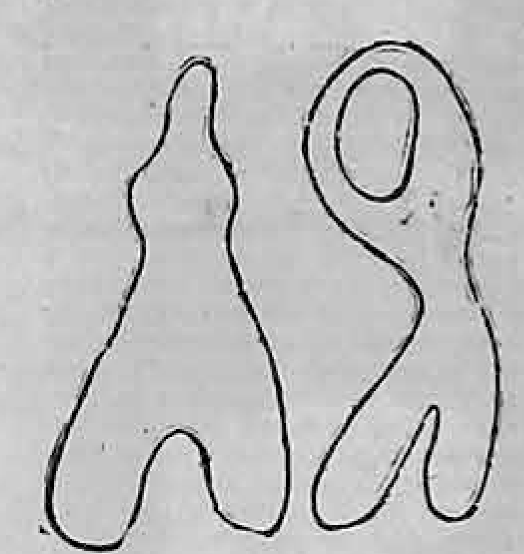
Cumple al crítico horado la labor un poco detectivesca de desenmascararlos y proclamar a esas gentes que sí, en efecto, el arte moderno encubre la acción de numerosos pícaros, lo que hay que combatir es esa acción, no el arte moderno.

*

El crítico sabe bien que su postura ante un artista en formación no debe ser la misma que ante otro ya formado. Al primero le debe una verdad calibrada en función del deber monitor que en tal caso atañe al crítico respecto del artista. Al segundo le debe la verdad a secas.

*

Es lo común que todo artista que lleve algo dentro de sí alcance tarde o temprano su meta. Al crítico le corresponde facilitar cuidadosamente esa llegada, no obstaculizarla.



EL ESCRITOR Y LA SOCIEDAD

EL escritor, el sabio y el artista, dan a cada país la medida de su grandeza espiritual.

Una nación progresa en buena parte por la tarea genial del investigador consagrado a la búsqueda de las soluciones teóricas que se convertirán, al cabo del tiempo, en realidades aplicables al aumento del bienestar del hombre. En cuanto al artista y al escritor, si bien sus obras no trasciennde en forma inmediata en riqueza material para un país, le otorgan la jerarquía moral por la cual se estiman los valores de una sociedad civilizada.

Por lo general, se concede al hombre de ciencia las consideraciones que merecen su talento, su consagración y la trascendencia de la labor que cumple. En el orden del reconocimiento social, le suelen seguir los ejecutantes y las otras especies de intérpretes, los artistas plásticos, los compositores de música, los autores de teatro. El último lugar está ocupado por los escritores.

Si creemos injusto ese último lugar, cabe pensar en los medios de que puede disponer el hombre de letras, a fin de recuperar la situación de dignidad que debe serle propia, y a fin de asegurar los medios por los cuales el talento y la sensibilidad nunca puedan verse impedidos de manifestarse.

Pues lo real —y lo dramático— es que subsiste el abandono y el aislamiento del escritor, y sigue aceptándose que nos entregue su obra como acto de puro sacrificio, sin esperar retribuciones del mundo que recibe el don.

Una creación intelectual es siempre el fruto de largos y perseverantes cuidados. Frente a la obra —dice Valéry en su Intruducción a la Poética— es imposible advertir lo que ella representa de contenido: "todos los cálculos del poeta trágico, toda la labor en que se ha empeñado para ordenar su pieza y formar uno a uno cada verso; o bien todas las combinaciones de armonía u orquestales que el compositor ha construído, o bien todas las meditaciones del filósofo y los años durante los que ha demorado, retenido sus pensamientos esperando advertir y acatar su ordenamiento definitivo".

No siempre se sabe a qué precio un hombre puede crear aquello que merece alabanza de todos. Aunque el mundo honra oficialmente (por lo general en forma póstuma) a las figuras sobresalientes de la ciencia, del arte y de las letras, muy pocas veces, ciertamente, se considera la alta jerarquía que les corresponde en el orden social. Y es con frecuencia dura su tarea, y escasa su repercusión inmediata en un medio en el cual sólo los negocios, los deportes y la política preocupan a la mayoría de las gentes.

Es necesario, pues, que la sociedad, tanto a través de los órganos del poder público como de los sectores privados, se considere obligada a dignificar, proteger y fomentar el trabajo intelectual, y a asegurar a los autores los justos derechos sobre la labor que han realizado.

No se trata, en suma, de dispensarlos situaciones de favor, como se hacía antiguamente mediante el mecenazgo o los privilegios, sino de reconocer lo que efectivamente representan por propia gravitación espiritual, y lo que significa la obra de arte o de pensamiento, que es la única cosa que en verdad perdura entre los hombres.

M. R.

CARTA DE ALEMANIA: CRISIS DEL ESPIRITU

LA vida del espíritu en Alemania. He aquí el ambicioso tema que se me ha pedido que aborde en una rúbrica periodística, en la que habrá que dar cuenta del movimiento de las ideas, de las tendencias literarias, de las corrientes artísticas que se produzcan en la República Federal. Aunque honrado por el honor que se me depara, este ofrecimiento me deja un poco perplejo y algo desamparado ante la petición. Porque verdaderamente no puede hablarse de "vida del espíritu" en Alemania; sólo se percibe una prodigiosa resolución de vivir, de reconstruir y de producir.

Tras la caída del imperio de los Hohenstanfen, que puso punto final a la literatura de estilo gótico, Alemania debió esperar hasta el siglo de Federico II, exactamente quinientos años, para ver nacer una poesía nueva. ¿Cuánto tiempo tendrá que usar de paciencia la Alemania actual para que su literatura alcance, si no su antiguo esplendor, por lo menos un retoño de vida? Esta es una pregunta a la que nadie puede responder ni siquiera arriesgarse a afirmar que tal renacimiento se producirá inevitablemente un día.

La honradez intelectual debe superar el amor propio nacional y debo, pues, decir a los lectores españoles que por el momento la creación literaria o artística es poco más que nula en Alemania. Si existiese para las letras, para el arte dramático para la escultura o la pintura, un festival internacional comparable a los de Cannes o Venecia es demasiado seguro que Alemania no recogería en ellos superiores laureles a los que consiguen sus películas en los festivales cinematográficos, donde por otra parte este año no han concurrido. Hace veinticinco años que el Premio Nobel de Literatura fué concedido a un alemán y no se ve qué escritor de Alemania merezca obtenerlo. Desde la muerte de Gerhart Hauptmann, Alemania ya no tiene un dramaturgo de renombre. Tampoco tiene grandes actores, pintores al nivel de un Klee, directores escénicos con el talento de un Max Reinhardt, críticos valiosos, novelistas de primer orden, ni siquiera grandes periodistas. El arte en este país se ha convertido en un objeto de museo, la literatura en un lujo, la pintura en algo superfluo y el pensamiento puro en un anacronismo.

Esto no significa, naturalmente, que no existan literatos, pintores o escultores en Alemania. Al contrario, hay muchos, quizás demasiados. Sólo que, o bien el valor de lo que producen no supera una honesta medianía, o no llegan a expresarse o a darse a conocer. Y esto tampoco vale en absoluto en lo que se refiere a los pintores de las ciudades que exponen en Berlín, en Munich y en Dusseldorf sin tropezar con dificultades demasiado grandes. Pero sus obras, resueltamente de vanguardia y en su mayor parte abstractas, se inspiran en lo que hemos convenido en llamar "escuela de París", sin aportar nada nuevo, sin renovar en lo más mínimo un estilo que se encuentra en un callejón sin salida. En cuanto a los escritores de talento (no hablo de la generación de Thomas Mann), admitiendo que existan, les es imposible hacer pública una obra de literatura pura. Para ser editados deben plegarse al gusto de un público masivo, poco cultivado, que repugna el esfuerzo cerebral y hasta tal punto devorado por la existencia material que sólo busca en la lectura una evasión y un olvido de sus problemas.

Las causas de esta "crisis de la inteligencia", como la hubiese llamado Paul Valery, son múltiples y difíciles de analizar. Residen, primero, en el asombroso embalse de energía de que ha dado muestra el pueblo alemán desde que estuvo en condiciones de reemprender su trabajo, es decir, desde 1948. La reforma monetaria que tuvo lugar ese año, desencadenó el empuje de la economía, de la reconstrucción y de la producción industrial. Todas las fuerzas —intelectuales y físicas— se movilizaron por sí mismas y se concentraron sobre el fin único de la reedificación material. Reedificación del país, ciertamente, pero también reconstrucción individual, conquista de un lugar al sol, obtención de un alojamiento nuevo, de una situación estable. Cada cual partía de cero y se lanzaba a una batalla por la existencia donde las obras del espíritu no tenían lugar alguno. Los imperativos económicos se apoderaron totalmente del individuo y le transformaron en una máquina de presión constante. La inteligencia obdicó ante la voluntad, el espíritu se subordinó a la energía.

Mientras que en Japón se observa un brote de vida intelectual en amplias zonas de la población, brote que permite editar, por ejemplo, la traducción de las obras completas de Paul Valery en Alemania apenas si dos o tres obras menores del poeta francés han podido aparecer. Y lo mismo ocurre respecto a Marcel Proust, convertido en clásico en los Estados Unidos, de quien ningún editor alemán se atreverá a publicar la obra maestra. En cuanto a la literatura española contemporánea, fuera de Blasco Ibáñez, los alemanes la ignoran completamente.

Esto respecto al gran público. Pero existe también en Alemania un eclipse de la facultad creadora, debida, en parte, a la dispersión y a haber sido diezmada su "élite". Por dispersión entiendo la división del país en dos Estados distintos y la emigración de muchos intelectuales, se produjera antes de 1939 o después de 1945. Al hablar de que ha sido diezmada, quiero decir que la guerra ha privado a la nación de una gran cantidad de poetas, músicos y pintores. Pero todo esto es solamente una de las causas de la decadencia; otra debe buscarse en el desamparo en que se encuentran el joven escritor o el joven artista que andan, tanto uno como otro, en busca de un "estilo".

El drama de la generación actual estriba en que carece de enlace con una tradición, una escuela, una forma de expresión. Y esto vale tanto para la política como para las artes. Los mayores de cuarenta años han sido formados en el expresionismo alemán; los otros no han sido formados en absoluto. Estos escritores, estos pintores, no han seguido la evolución que, del "automatismo" surrealista a la angustia existencial, ha modificado tan profundamente la visión del artista y la sensibilidad del poeta. Saben que el expresionismo alemán no es ya válido, pero ignoran con qué reemplazarlo. Y no sólo persiguen un modo de expresión, sino que además andan en busca de sí mismos.

PAUL C. BERGER

E L   P O E M A

ENTRE migas de luz
fallece la garganta,
cuando el pájaro hechiza
la frontera del miedo.

Libre sea el espanto
desde la nueva muerte.
Maderamen y espuma
se van entre los dedos.

Cae la piel de la música
y el guardián solloza,
besando la serpiente.

Así su tiempo llega.
Así su sombra queda.

G. MEDINA

THOMAS MANN, CANTOR DE LA BURGUESIA

"HUBO día en que Thomas Mann gozaba en Alemania de la fama que hoy goza en el extranjero.". Estas palabras irónicas y crueles son el comienzo de un vivaz ensayo crítico que Paul-C. Berger dedica al autor de **La montaña mágica** en el número 104 de **Ecrits de Paris**. La acusación más grave que el autor del ensayo dirige a la obra de Thomas Mann se concentra en la palabra **romanticismo**, cuyo sentido (hay que aclarar esto de una vez por todas para todos los ingenuos de la tierra) no abarca solamente el terreno literario, sino el espíritu general de una época y el estilo de una cultura. No hay que asustarse de las aparentes contradicciones y s o s t e n e r, por ejemplo, que el romanticismo ha recibido el golpe de gracia en el momento en que, en la novela, aparecían los naturalistas, puesto que éstos represetan nada más que uno de los matices del romanticismo. Estas son, en el fondo, meras clasificaciones didácticas o simplemente literarias, tan poco valederas como las de c i e r t o s historiadores que crean absurdas fronteras entre los varios períodos y fechan en 1453 el fin de la Edad Media. Se trata hoy, en el mundo entero de sacudir el yugo del romanticismo, de interpretar a través de él la crisis de nuestra época y de dar a las cosas un nuevo nombre; en una palabra, de **desromanticizarse.**

El éxito de que todavía goza Thomas Mann "en el extranjero", como tantos otros de sus coetáneos, es una prueba más de que el romanticismo vive en un estado agónico, junto con otros fantasmas igualmente nocivos; pero, en fin de cuentas, de que se encuentra al alcance de nuestras posibilidades críticas y esclarecedoras. Miremos más de cerca la obra del insigne escritor alemán. Lo que la caracteriza, escribe Paul-C. Berger, es la idea de la muerte, directamente relacionada con el fin de la gran burguesía alemana, poderosa y brillante durante el siglo pasado, pero incapaz de ofrecer una fórmula salvadora frente a las tendencias socialistas y comunistas, que se enseñorearon del país después de la primera guerra mundial. Tocó a la pequeña burguesía dar con esta solución, y bajo su guía es como Alemania se desarrolló política y culturalmente desde el año 1930 aproximadamente hasta hoy. La generación actual no acepta a Thomas Mann ni lo comprende: "No hay que descuidar el hecho de que la composición de esta obra (se trata de la novela **Los Buddenbrooks**) sufrió la influencia, predominante en aquel tiempo, de Schopenhauer, que reinaba como maestro sobre la **inteligentsia** alemana y rusa. **Los Buddenbrooks** son "la historia de una generación empapada por el evangelio pesimista, de una generación que tenía una mala conciencia con respecto a su bienestar y a su inutilidad". Y más adelante: "El mérito de Thomas Mann —dice Berger— es el de haber planteado el problema de la decadencia de la burguesía adinerada e intelectual, de haber puesto de relieve cómo marchitaban en ella los valores regeneradores y constructivos; su impotencia para edificar un orden valedero. Este testimonio tiene su peso, porque explica el tránsito desde la decrepitud de la república de Weimar al sistema tempestuoso y brutal, pero disciplinado y vigoroso, del nacionalsocialismo".

Desprovisto de una brújula moral y política, como muchos de sus contemporáneos, Thomas Mann, después de haber optado por la ciudadanía norteamericana y permitido a sus hijos que combatiesen durante la última conflagración en contra de Alemania, regresó en el 1949 a su ex patria como "turista extranjero". Este es el triste epílogo en la vida de un escritor que cortó sus propias raíces en un arranque de **ubi bene ibi patria**, que califica la mentalidad de una época merecedora, como él, de las palabras con las que termina Berger su justo y agudo ensayo: "Un notable estilista, un bello artista decadente, cantor fúnebre de una sociedad condenada a morir".

VICENTE HORIA

EL VELATORIO DE MANUEL DE SENIN

UN CUENTO ASTURIANO MODERNO

por

JOSE MARIA CASTROVIEJO

EN la comarca del Ulla, tierra de labradores y filósofos, fina y lujuriante como un paisaje de Claudio Lorens, la presencia de Manuel de Senín, era admitida con sincero disgusto, como contradictoria con las fundamentales leyes de la Naturaleza, reguladas por la simetría de las campanas y de los surcos. Manuel era, como desde mi niñez lo recuerdo, achaparrado y ágil a la vez, con mirada de gato y barba de tres o cuatro días que lograba el milagro de no ascender ni descender; siempre lo conocí igual, con sus uñas rotas y negras y su especial misantropía que le impulsaba a buscar el escondite del monte con deleitación de primitivo. Este refugio era muchas veces obligado para la propia seguridad personal de Manuel de Senín, ya que primero pequeñas represalias y después ya robos descarados hacían que su encuentro con la Guardia Civil no le resultara precisamente grato.

Poco a poco la fama de Manuel de Senín fué extendiéndose y no precisamente en olor de santidad. Un día en el puente Recobio y a la vuelta de la feria de Santa Susana apareció asesinado el señor Juan de Guillamonde, hombre bueno si lo había. Más de diez puñaladas rubricaban la saña del asesino, que le había despojado de los buenos pesos que el señor Juan portaba sobre sí como consecuencia de los tratos de la feria. Su cadáver apareció en un remanso del río, agarrado, a las raíces de un abedul, en supremo y desesperado impulso, por lo que se cree que debió ser arrojado aún con vida. El caballo del señor Juan llegó muy anochecido con manchas de sangre llamando, con trémulo casco, a la vieja puerta de Guillamonde.

No fué posible descubrir al criminal, pese a los buenos oficios sin cesar desplegados por el orondo sargento de la Guardia Civil del puesto de la Ramallosa, pero las pocas personas que aún trataban a Manuel de Senín se separaron de entonces de su compañía y éste se ensimismó más, hasta que pasado algún tiempo desapareció misteriosamente. Transcurridos años, pero cuyo curso apenas se notó sobre el plácido discurrir de la vida campesina, reapareció el Manuel Decía haber venido de América y portaba consigo, si no aires, al menos alguna riqueza de Indiano. Sin embargo, un invisible dedo continuaba señalándole y la ausencia crecía en su torno como hierba que le ahogase, hasta que una mañana apareció muerto en su casa. Su mujer, Marica de Cancelas, que había vivido a su lado triste y recelosa, sin poder gozar casi del placer del comento con las vecinas, hizo los "platos" de rigor, cosa a la que estaba obligada como buena campesina. Después de llorar y gritar suficientemente, amortajó a Manuel de Senín vistiéndole su mejor ropa y colocándole sobre sus manos, cruzadas por encima del vientre, el sombrero de los días de fiesta. Mas sus tribulaciones aún debían continuar, al planteársele la necesidad de reunir gente para el inevitable rito de velar el difunto; el caso es que nadie quiso acudir. Los paisanos más vecinos se disculparon rascándose la cabeza y explicando, compungidos como viejos lagarteiros, que necesidades imperiosas de trabajo o ausencia les impedían con gran sentimiento cumplir este cristiano deber. Las mujeres se refugiaban también en imaginarios quehaceres domésticos y atenciones ineludibles de ganado, rapaces y casa. Marica de Cancelas estaba desesperada ¿Qué iba a pasar? En Galicia puede concebirse todo menos un difunto sin gente que le vele. Y a Marica le parecía que los fundamentos del mundo se encontraban en aquella hora trastornados.

Mas, al fin, se le ocurrió algo después de mucho cavilar llorando bajo la parra que trepaba por la piedra gris de la casa. Corrió anhelante hacia la taberna de Noceda, con la seguridad de encontrar allí lo que buscaba. En efecto, Pedro de Sarandón, Miguel Menduíña y Juan de San Fiz se encontraban sentados jugando a las "siete y media", en torno a unas tazas de chispeante vino del Ulla. Lo que se dice malos, precisamente malos, no eran; aunque sí holgazanes, borrachones y escandalosos en ferias y romerías. De todos modos, rea el último recurso que se le ocurría a la pobre Marica de Cancelas.



—¿Hay entre los cristianos que están aquí tres hombres capaces de hacerme un favor? —dijo—. Se trata de velar a mi hombre, que se murió esta mañana. Estoy sola con él, y prometo todo lo que me pidáis.

Sus ojos suplicaban, mansos como los de un perro, y un temblor de sollozo quebraba por veces su cantarina voz. Los bigardos se miraron carraspeando un poco y, al fin, Miguel Menduíña, apurando la taza y rascándose la oreja izquierda con una mugrienta carta, respondió por los tres:

—Está bien, Marica, no llores. Vamos.

Se levantaron, caminando en silecio a través de la noche negra entre los ladridos de los canes amarrados a los pajares, y los gritos, lejanos y cercanos a la vez, del buho, entre los pinos.

Llegaron, tras media hora de caminar por los senderos aldeanos, a casa del que en vida fué Manuel de Senín, que estaba allí, estirado, con su barba de siempre, ni afeitada ni crecida, y unas extrañas sombras en la cara que proyectaba la luz de la lamparilla puesta sobre una caja de chocolate, a la cabeza del difunto. Todo estaba igual que antes, salvo el sombrero, que parecía haberse escurrido como si molestase a Senín, según pareció notar Marica de Cancelas con un estremecimiento. Los hampudos bigardos campesinos se miraron a hurto en la sombra del portalón, contemplando el balloteo que la lamparilla proyectaba sobre la cara de Manuel de Senín, que ora le hacía abrir un ojo, ora estirar la boca con risa disparatada. Se animaron, al fin, con toses, y avanzaron hacia el difunto santiguándose torpemente, mientras Marica de Cancelas, arrodillada, volvía, esta vez con redoblada energía por la presencia de testigos, a sus lloros y plantos. Después, y como es obligado en todo velorio, surgió una mesa con su correspondiente recado de cafés y aguardiente, con rondas de jamón y chocolate. Nuestros tres pícaros bebían como cosacos hasta que, calentándose, bizarramente acabó por sacar Juan de San Fiz una baraja del bolsillo, volviendo a la interrumpida tarea de las "siete y media". La noche se iba pasando, y Marica de Cancelas terminó al fin en una duermevela contra la caja de pino en la que reposaba Senín.

De repente dijo Miguel Menduíña, que estaba bastante achispado:

Oíd: si Manuel de Senín pudiera, estoy seguro que le gustaría más echar una mano con nosotros que no tener que aguantar las letanías de Marica de Cancelas.

—Concho —respondió Juan de San Fiz, que también había trasegado de lo fino—, ¿por qué no le invitamos?...

—Cuidado —dijo con voz temblona Pedro de Sarandón—; no juguéis con estas cosas...

Pero ya era tarde.

Miguel Menduíña se había incorporado y acercaba y brindaba el corte al difunto, con grotesca reverencia.

—¿No quieres cartas, Manuel?

Entonces ocurrió algo terrible. El muerto, cuyas manos, como decíamos, estaban juntas sobre el vientre, dejó deslizar poco a poco su brazo derecho hasta la mesa de los jugadores, aferró su mano sobre las cartas, cortó, separó tres y lanzó un siete sobre la mesa diciendo con una voz de profundis: "Va con doscientos pesos, los que llevaba consigo el señor Juan de Guillamonde".

Los tres bigardones, petrificados al principio, se volvieron instintivamente hacia la puerta y salieron corriendo como locos, mientras a sus espaldas sonaba una carcajada inarticulada y fría que hizo despertar, dando un grito, a Marica de Cancelas, y que a ellos les puso nieve en la espalda. Se precipitaron en la noche sin procurar ningún camino, y corrieron así hasta el alba, semejantes a bueyes locos. Cuando con el día alcanzaron, al fin, sus casas, tenían todos el color de la muerte. Miguel Menduíña murió, en efecto, dentro de la semana. Los otros escaparon, pero después de haber temblado durante más de un año con una fiebre misteriosa, de la que no pudieron curarse hasta que se ofrecieron a ir como penitentes y amortajados en una caja a la Milagrosa Señora de Gundián, de cuya fuente bendita bebieron compungidos largamente.

RUFINO TAMAYO

NUEVO RUMBO EN EL ARTE DE MEXICO

por JOSE GOMEZ SUCRE

y II

El arte popular surge de la sedimentación de entrecruzamientos culturales, y en él los pueblos dejan lo más antiguo y lo más puro de su expresión. La grandeza de esos bodegones y lo maravilloso de esos retablos que narran ansiedades y agonías están no sólo en los elementos locales o nacionales que les sustentan sino en comprobar cómo los creadores autóctonos asimilan remotas tradiciones extranjeras. Así, todos los objetos del arte popular de América mientras más auténticos y genuinos en sus relaciones con el medio que los produce, más denotan sus orígenes distantes o sus inesperadas coincidencias. Para las artes populares del Perú, de Haití o de Méjico podríamos siempre hallar un complemento casi exacto en la expresión estética del folklore de Polonia, del Tirol, de Abisinia de Sicilia o de Noruega.

Esta exploración, dentro del espíritu creativo de su pueblo, desde el primer momento hizo más universal la obra de Tamayo. Además la adaptación directa del arte popular mejicano en su pintura fué alejándose paso a paso de un realismo inmediato para buscar su propia expresión. Aunque los temas de sus cuadros no cambiaron, las formas fueron eliminando progresivamente todo aquello que pudiera ser superfluo. Se sintetizaron, se abstrajeron en soluciones que estaban cada vez más fuera de circunstancias y se convirtieron en síntesis que se aproximaban con mayor certeza a esa atemperalidad que es factor predominante en el arte precolombino de su propio país.

Para un arte callado y recogido como el de Tamayo no había mejor precedente que la cerámica de la arcaica cultura tarasca. Sus ondulantes y severas figuras ventrudas de extremidades atrofiadas, su explosiva y monumental grandeza, pese a sus dimensiones reducidas, han sido el módulo formal y temático de Tamayo. José Clemente Orozco no había hallado ejemplo más elocuente en el pasado artístico mejicano que la expresión barroca y frecuentemente feroz de la estatuaria azteca con la cual nutrió su turbulento temple subjetivo. Tamayo encontró, por el contrario, un punto de partida en el realismo sereno y sobrio de esos ceramistas del norte mejicano.

Los primeros **gouaches** y óleos de Tamayo reflejan, cromáticamente, el influjo de la alfarería tarasca. Hay cierta uniformidad de ocres y grises que da a toda su obra inicial un matiz de barro cocido, de viejas vasijas desenterradas. Después se abre la monotonía de los tonos terracotas y surgen relucientes bermellones. Comienzan en sus obras las tajadas de sandía a poner un tono vital gustoso. Las copas de helado de fresa alternan **magenta** con rojo. La técnica cambia también. El aceite cede a la trementina y la pasta densa del principio se torna más fina. Los pigmentos se transparentan gradualmente, logrando resultados semejantes a las moteadas superficies mates de Bonard. En lo formal, la simplificación de Tamayo toma su punto de partida en la pintura popular de Méjico. Sin embargo, por afinidad que podemos llamar cronológica, ha usado elementos que ya Picasso o Braque habían resuelto, partiendo también ambos de una forma libre que mucho tenía que ver con la de los primitivos de todas las épocas.

La exposición global de la obra de Picasso celebrada en 1939 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York significa un estímulo decisivo en la obra de Tamayo. No es, como se ha querido señalar, un problema de influencia directa sino un acicate emocional el que ejerció el malagueño sobre el zapoteca, vinculándolo a lo más profundo del espíritu español. Este proceso se había efectuado también en los artesanos indígenas frente a los cánones estéticos hispánicos de la época colonial. No se puede negar que todo el arte contemporáneo, a mayor o menor distancia, gira alrededor de Picasso como un siglo antes lo hizo con Goya. Hay una fase de la pintura universal que traza Goya y hay otra que corresponde a Picasso. Si el primero nos enseña a apreciar a Velázquez, el segundo nos conduce hacia la totalidad del arte español y nos enfrenta al resto del arte universal. Hay un cambio en la obra pictórica de Tamayo que yo diría trazado frente al influjo del mural **Guernica** que estimuló el austero sentido plástico del mejicano hacia un mayor dramatismo. He pensado también específicamente en **La Gitana Dormida**, la amplia tela del "aduanero" Rousseau en el Museo de Arte Moderno, en Nueva York, como en una influencia determinante en toda una fase de Tamayo. Así, pueden hallarse sus analogías con los maestros del arte moderno universal, y sus principios cabalmente asimilados. La enseñanza de los grandes que han trazado nuevos caminos al arte ha sido acogida y elaborada con nueva savia —legítimamente americana— por Rufino Tamayo.

En 1943, siendo todavía profesor en la Escuela Dalton, el artista recibe el encargo de pintar un mural en la Biblioteca del Departamento de Arte del Colegio Smith, en Northampton, Estado de Massachusetts. Tamayo usó la técnica de fresco con excelentes resultados y trató, en dos paneles, los temas de **La Naturaleza y el Artista y La Obra de Arte y el Espectador.** La configuración de la sala de lectura en la que se ejecutó lo obligó a fraccionar su obra con el objeto de que no hubiera desmembraciones en la composición cuando se la observa desde distintos ángulos. Tamayo usó en esta obra el mayor rigor geométrico en la composición y un concepto completamente lineal para el trazado de las figuras. Con el sugerente color terracota, sus azules y amarillos y su límpida calidad, se puede considerar esta decoración del Smith College como uno de los murales más importantes que la escuela mejicano ha dejado en los Estados Unidos.

En 1946 Tamayo fué contratado por el Museo de Brooklyn, en Nueva York, para figurar en la nómina de profesores de su Escuela de Arte. El artista enseñó allí hasta 1949, cuando acompañado de su esposa marchó por primera vez a Europa. En ese viaje recorrió Francia, España, Holanda, Bélgica, Inglaterra e Italia, en busca del arte de todas las culturas y de todos los tiempos. Agotado de ver tanta obra de interés, tuvo que refugiarse en Positano, junto a la costa de Amalfi, para descansar la retina.

Tamayo exhibe su obra en París, en Bruselas y en Roma, y es una revelación en la Bienal de Venecia en 1950. Los museos europeos, que no cuentan con amplios fondos para adquisiciones, hacen sacrificios y pagan por su obra los mismos precios del mercado norteamericano. Una revista suiza de arte exclama: "Europa descubre a Rufino Tamayo". Los críticos del Viejo Continente se sorprenden de la frescura y de la americanidad de su obra. Jean Cassou, con motivo de su exposición en la capital francesa, dijo: "Su presencia en París, de regreso de Venecia, nos permite aprender a conocer mejor a Méjico —el de ayer como el de mañana— pero también a conocer en él a un artista de todos los días y de siempre. Original, para mí el más original. Y no descubrimos en Tamayo a Méjico —añade Cassou— por su color local, por la expresión de su época actual, sino por el presentimiento de lo oscuro y lo profundo que emana tanto de sus imágenes, de su espíritu que para nosotros es nuevo". El entusiasmo de Cassou lo lleva a afirmar rotundamente que "Tamayo es uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo y uno de los grandes poetas del mundo". El poeta André Breton reconoció también que Tamayo contribuía a "liberar todo cuanto era eternamente mejicano de lo que podía ser accidental en sus aspectos o episódico en sus luchas".

Tamayo, sin embargo, no había obtenido distinción alguna en la Bienal de Venecia en 1950. Una recompensa especial, ofrecida fuera de los premios regulares por el Museo de Arte de Sao Paulo, fué otorgada a su compatriota Siqueiros. A pesar de ello la crítica italiana enjuició a Tamayo como la verdadera revelación de la Bienal. Lionello Venturi, en un largo trabajo, había calificado el color de Tamayo como de "una originalidad absoluta". Otro italiano, Umbro Apollonio, estudioso de los movimientos artísticos contemporáneos y Director del Archivo de Arte de la Bienal, dijo: "Sin vacilación coloco a Tamayo entre los artistas más destacados del arte moderno universal". Haciendo un análisis cuidadoso de sus cuadros, el crítico veneciano enjuició el movimiento de Méjico en general: "Las **ideas**, que tienen tanta importancia entre los pintores mejicanos y que abruman demasiado su pintura, no resaltan ya en Tamayo con evidencia brutal y destructora, sino que, en el orden riguroso de una pintura sumamente sensible, se disuelven en una substancia de poesía compacta y palpitante. Nada perturba esos cuadros o altera su calidad lírica: ninguna desesperación ni ensañamiento, sólo un sentimiento de poesía humana que habla con voz pura y nueva".

Tamayo se mantuvo silencioso ante los resultados del famoso certamen de Venecia. Siqueiros, no obstante, como jefe del movimiento de pintura política de Méjico, lanzó denuestos contra su compatriota. Además de sus acostumbradas censuras de que Tamayo era representante del "artepurismo", que hacía "pintura *chic* para capitalistas", etc., en una entrevista Siqueiros declaró que "mostrar Tamayos en Europa era como ir a vender plátanos en Tabasco".

Cuando a su regreso de Europa ví a Tamayo en Nueva York y pude leer muchos estudios serios de firmas críticas responsables publicados en distintos países del Viejo Continente, se me aclaró el problema. Tamayo, no obstante, se mantuvo al margen de polémicas, trabajando incansablemente, ignorando ataques que no podían lesionar su personalidad, ya que la obra de un pintor no se acredita por lo que él diga sobre ella sino por su calidad intrínseca.

En 1948, cuando era Director del Instituto Nacional de Bellas Artes su antiguo compañero de aventuras neoyorquinas, el compositor Carlos Chávez, se celebró una exposición extensa que presentaba veinte años de su obra. Aunque provocó ataques, sirvió también para demostrar que ya había una fuerza indiscutible en el arte de Méjico. A su regreso de Europa, en 1950, Carlos Chávez le ofreció dos grandes espacios para sendos murales en el Palacio de Bellas Artes. Con esta distinción, Chávez no impuso al artista condiciones en cuanto a formas o contenido. Ni siquiera exigió bocetos preliminares. El resultado ha sido la materialización de dos de las pinturas más importantes que el muralismo mejicano dejará a la historia del arte.

Estas obras, **Nacimiento de Nuestra Nacionalidad y Méjico de Hoy,** muestran la falsedad de las censuras contra Tamayo, a quien se consideraba incapaz de llevar sus ideas a las exigencias del muro. Las dos paredes, del Palacio de Bellas Artes evidencian que el oaxaqueño es un pintor que puede dar también su mensaje al pueblo en sesenta metros cuadrados sin tener que recurrir a alegorías pedestres y a simbolismos estereotipados, cuidando de la calidad, usando las formas con su expresión plástica propia, sin subordinarlas a la simple ilustración de doctrinas. Mientras ejecutaba estas pinturas, el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires presentaba su obra por primera vez al público argenitno, en agosto de 1951.

Al terminar el primero de estos murales, Tamayo vino por unos días a Washington para asistir a la inauguración de una muestra retrospectiva de su arte que organizó la Unión Panamericana. Durante su estada en la capital estadounidense comprobamos que las glorias no conmueven al pintor. Tamayo estimula a los principiantes y habla con entusiasmo de muchos artistas mejicanos y latinoamericanos, a los que considera importantes. Visita a los museos y busca el arte del pasado o del presente, donde halla una razón para cambiar y superarse, también para huir de la repetición y del amaneramiento.

La aceptación general de su obra en los últimos años ha proporcionado cierto bienestar económico al artista. Hace poco compró una vieja casona del barrio de Coyoacán. Sin ostentación, Tamayo recibe allí a un grupo de íntimos, toca la guitarra y pinta incansablemente. Hace pocos días terminó un mural, **El Hombre**, para el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de Dallas, Texas. Aunque es un buen conversador, habla poco de su pintura. En esto es igual a José Clemente Orozco, quien dijo en cierta crónica, refiriéndose a un compañero parlanchín: "Si pintas ¿para qué hablas?".

Cuando los artistas jóvenes de otros países llegan hoy a Méjico, buscan a Tamayo y oyen consejos de este maestro que ha ganado una batalla, no para su propio beneficio sino a fin de que sobreviva la pintura mejicana que ahora abre un nuevo cauce ante las generaciones futuras.

EL LOBO

Logré que uno de mis compañeros de hostería —un soldado más valiente que Plutón— me acompañara. Al primer canto del gallo emprendimos la marcha; brillaba la luna como el sol a mediodía. Llegamos a unas tumbas. Mi hombre se para; empieza a conjurar astros; yo me siento y me pongo a contar las columnas y a canturrear. Al rato me vuelvo hacia mi compañero y lo veo desnudarse y dejar la ropa al borde del camino. De miedo se me abrieron las carnes; me quedé como muerto: Lo vi orinar alrededor de su ropa y convertirse en lobo.

El lobo, rompió a dar aullidos y huyó al bosque.

Fuí a recoger su ropa y vi que se había transformado en piedra.

Desenvainé la espada y temblando llegué a casa. Melisa se extrañó de verme llegar a tales horas.

—Si hubieras llegado un poco antes —me dijo—, hubieras podido ayudarnos: Un lobo ha penetrado en el redil y ha matado las ovejas; fué una verdadera carnicería. Logró escapar, pero uno de los soldados le atravesó el pescuezo con la lanza.

Al día siguiente volví por el camino de las tumbas. En lugar de la ropa petrificada había una mancha de sangre.

Entré en la hostería; el soldado estaba tendido en un lecho. Sangraba como un buey; un médico estaba curándole la herida del cuello.

PETRONIO, del *Satiricón.*



¡AUTENTICOS!

"Lo infinito es necesariamente más vasto que lo finito, puesto que lo contiene". — *Platón.*

"Las mujeres no se visten más que para incitar el deseo de desnudarlas". — *Casanova.*

Si Judas hubiese tenido la idea de ofrecer con sus treinta dineros un buen banquete a los apóstoles, su reputación sería hoy infinitamente mejor — *Voltaire.*

"El mundo es un lugar tan aborrecible, que Dios mismo, que lo hizo, no habita en él". — *Schopenhauer*

"No tengo nada que decir en contra de la mujer, excepto que no se parece bastante al hombre" — *Oscar Wilde*

"La última forma de la fe consiste en creer que no se cree en nada. — *Anatole France.*



JOAN LESLIE

UN CURIOSO MUNDO DE FALSIFICACIONES

por SAINT-LOUP

BAJO la égida de la policía acaba de inaugurarse en París un Museo de falsificaciones. Desde el asunto de los falsos Vermeer, que puso en grave aprieto a los expertos más calificados, la imitación ha conquistado carta de naturaleza y la curiosidad universal del público. El Museo de falsificaciones presenta no solamente cuadros antiguos y modernos, sino también dibujos, esculturas, autógrafos, sellos, medallas y, en general, los objetos de arte más diversos.

Viendo todas las obras presentadas en esta exposición, el visitante se queda algo perplejo. Por nuestra parte, confesamos que no sabemos si hay que admirar más la ingeniosidad de los falsarios o la ingenuidad de los amantes del arte. En efecto, si ciertas telas —en particular varios Renoir, un Utrillo y algunos antiguos— han sido pintadas con tal arte que la confusión resulta comprensible, las demás revelan tales torpezas que parece imposible que hayan podido engañar a algunos compradores. Citemos, entre otros, el caso del retrato de Cristo, "del siglo XVI", en el que se puede ver en un rincón un martillo y una tenaza que sólo pueden venir de un almacén de precios únicos. Se puede comprender que el señor Millet —nieto del célebre pintor— haya podido encontrar cándidos para hacerles creer que ciertos dibujos, hechos hábilmente por un amigo suyo, eran obras de su insigne abuelo. Pero lo que no se concibe es que Michel Chasles, eminente matemático, profesor del Colegio de Francia, pagase, en 1870, 150.000 francos (de 30 a 40 millones de francos de hoy) por una serie de cartas de Cleopatra, de Sócrates, de Julio César y de... Lázaro resucitado, manifiestamente apócrifas tanto por el fondo como por la forma.

Sería un error creer que el falsario trata siempre de imitar a los grandes maestros. Al lado de un falso Leonard, de falsos Goya, de falsos Dogas o de falsos Picasso, se encuentran imitaciones de pintores mucho menos conocidos, cuyos nombres nadie hubiera pensado que podían interesar a un estafador. Del mismo modo, al lado de los que fabrican billetes de mil francos, hay los que se han contentado con emitir sellos de 15 francos con una matriz tan parecida a la original que la policía necesitó varios años para descubrir la superchería.

Entre otras muchas curiosidades, mencionaremos las monedas griegas— verdaderamente griegas—, que datan del siglo IV antes de Jesucristo, lo que les confiere todavía hoy un cierto valor, pese a que fueron obra de falsarios en su época.

He aquí, finalmente, varias falsificaciones de esculturas de Carpeaux, de Rodin y de Bourdelle. Ante algunas de estas estatuas, bastante bien hechas, se llega a la conclusión de que sus autores, con un poco de honradez y de confianza en sí mismos, hubieran podido llegar a ser artistas, ya que no geniales, por lo menos estimables y estimados. (AFP).



ANN BLYTH

EL TENEDOR Y EL PAÑUELO TUVIERON QUE ABRIRSE CAMINO

TODAVIA en el siglo XVI se escribían sátiras contra la nueva moda de comer con tenedor. En Alemania se le consideraba como un lujo tonto y sin sentido y como señal de afeminación. Más tarde, llenas de admiración, las crónicas medievales ensalzan a algunos príncipes, propietarios de tenedores y, lo que es más, que hacían uso de esos adminículos para comer. Clementina de Hungría, esposa de Luis Iº, y Juana de Evreux, esposa de Carlos el Hermoso, poseían cada una sendos tenedores, y la duquesa de la Turena tenía hasta dos. Carlos IV contaba ya con tres, pero solamente los utilizaba para tomar fruta. Un inglés, Tomás Coryate, vió los tenedores en Italia y relata que en 1611 aun no se conocían en París. El fué quien introdujo el instrumento en Inglaterra, lo que le granjeó muchas burlas. Asimismo, el empleo del pañuelo se arraigó lenta y penosamente. Todavía en el año 1530. Erasmo de Rotterdam juzgó necesario redactar en latín un folleto, en el que rechaza el sonarse con el sombrero o con la falda, con el brazo y con la mano, y recomienda hacerlo en adelante con el pañuelo destinado al efecto.

RARO INSTRUMENTO MUSICAL QUE FRANKLIN INVENTO Y MOZART LO HIZO CELEBRE

EN todas partes se conoce la diversión que consiste en hacer sonar las copas de vino, golpeándolas con una cuchara o tenedor. En este mismo principio se funda un instrumento de música inventado por Benjamín Franklin, la armónica de vidrio. Varias campanillas de vidrio, exactamente afinadas, se hallan montadas sobre un husillo, que se puede hacer girar con un pedal. Al tocarlas con los dedos, las campanillas de vidrio, humedecidas, emiten sonidos. Este instrumento extraño floreció entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, y el compositor más célebre que escribió conciertos para la armónica de vidrio fué Mozart.

UNA AGENDA, UNICA EN SU GENERO, PARA VIAJEROS, EN COLONIA

LOS funcionarios del Servicio de Informaciones de la estación de Colonia quedaron no poco asombrados al presentarse hace poco ante ellos el director de un museo americano, ofreciéndoles mil dólares por el llamado "libro de citas para viajeros". Esta "agenda de la vida", como la denominó el improvisado comprador, parece constituir algo extraordinario, aun para los americanos. En efecto, el libro en cuestión, grande y grueso, se halla abierto en una mesa de la oficina de informaciones, y está a la disposición de todo el mundo. Concebido, en un principio como agenda de citas y noticias para los viajeros de tránsito, se convirtió, en el curso de un año, en el diario de preocupaciones grandes y pequeñas, éxitos y fracasos, odios y amores, esperanzas y desengaños. Muchísimos se confiaron a sus páginas, firmando sus líneas, según el contenido, con nombres auténticos o ficticios. No solamente los viajeros comunicaban a sus coocidos y clientes el tiempo de su estancia y partida así como la ruta prevista, sino que también muchos se valieron de este medio gratuito para entenderse.

CASA PREFABRICADA SUMINISTRABLE EN DOS PAQUETES POSTALES

EN Kiel, se está lanzando un nuevo tipo de casita prefabricada, que se entrega completamente terminada, en dos paquetes de correos. En ellos está contenida la casa. Una vez montada, mide 2,5 x 3 m., con una altura de 2,45 m. Las paredes están constituídas por placas de fibra dura, aisladas con lana de vidrio. El revoque exterior resiste a todo temporal. La casa, en miniatura, puede montarse en pocas horas y se garantiza para 25 años. Además, se la puede montar y desmontar, sin que, por ello, sufra desperfectos. La construcción se presenta como encantadora casita de tejado puntiagudo, con ventana de tres cuerpos.

NINGUN ACUERDO ACERCA DE LA ALTURA DEL EVEREST

UNA comparación muestra que la cima más alta del Himalaya y de toda la tierra, se indica en los diversos mapas y globos con alturas diferentes. Desde hace unos cien años, la "techumbre del mundo" se ha venido midiendo repetidas veces, determinando su elevación desde diferentes lugares, mediante instrumentos ópticos. Para ello, reviste, desde luego, la mayor importancia el que el punto de partida de la misma medición esté localizado con absoluta exactitud, lo que desgraciadamente no ocurría en todos los casos. Además, puesto que las cimas inaccesibles habían de enfocarse siempre desde distancias bastante considerables, la refracción de la luz desempeñaba un papel nada despreciable. Así, por ejemplo, tal cima montañosa parecía disminuir en 150 metros entre la salida del sol y el mediodía, en tanto que, después del mismo, hasta la puesta del astro luminoso volvía a aumentar en cien metros. A estos aumentos y encogimientos aparentes se agregan todavía cambios efectivos: hace 40 años, la región del Himalaya sufrió una catástrofe sísmica que levantó la cumbre del Everest en unos 65 metros.

LAS MEDIAS NYLON SON MAS CARAS QUE LA MANTECA Y LOS BUQUES DE GUERRA

SEGUN un cálculo realizado por el periódico sueco "Stockholm Tidningen", un buque de guerra no vale mucho más que la mantequilla. Ambos artículos, empero, resultan baratísimos comparados con las medias nylon del bello sexo. El procedimiento de comparación utilizado para los cálculos por el diario sueco es sencillísimo: basta tomar el valor por kilo de esos tres artículos. Un kilo de buque de guerra cuesta normalmente 6.95 coronas suecas, casi lo mismo que un kilo de mantequilla sueca, que se vende por 6.90 coronas. En tanto que un kilo de medias nylon vale la friolera de 285.300 coronas suecas. Una fortuna.

LEONARDO DA VINCI ARQUITECTO

POCOS tan indicados como Alberto Sartoris, el inteligentísimo propagador de la arquitectura viviente y crítico de arte, arquitecto él mismo, creador de nobilísimas edificaciones donde a una sensibilidad vivísima de las masas y los espacios se alía un constante y atento cuidado por la función, pocos tan indicados, repetimos, como él, para estudiar la enorme y enigmática figura de Leonardo da Vinci como arquitecto.

Ha publicado Sartoris un hermoso y bien "arquitecturizado" libro en el que da prueba, una vez más, de su profunda erudición, sus vastos conocimientos de los problemas que a su arte se refieren y de su agudísimo instinto de sabueso a la persecución de la verdad intuída, presentida y viviente con referencia a la creación de la obra de arte pero indemostrable de buenas a primeras por falta de documentación exacta. Así, en la laboriosísima vida del genio del Renacimiento, a quien sabemos ocupado en miles de supervisiones, estudios, puestos en obra, proyectos, reformas y realizaciones, pero de la que tan poco queda avalado fidedignamente por datos incontrovertibles, Sartoris ha ejecutado una labor de sahorí infatigable. Ha seguido paso tras paso la vida de Leonardo, en sus múltiples éxodos y residencias, al ritmo de cuyos cambios vemos desarrollarse y expandirse de más en más la cultura creadora del maestro; sus conocimientos históricos le han permitido ir tras la sombra de Vinci, en sus perpetuos desplazamientos, sin desorientarse, y encontrar para cada traslado la correspondiente motivación. Imposible era poder atribuir el nomadismo de nuestro hombre al puro azar o al mero capricho. En ese rastreamiento de motivos y razones, Sartoris ha utilizado hasta el más pequeño indicio que podía desprenderse de los papeles leonardescos dispersos en bibliotecas y museos de Europa.

De los ciento veinte libros de que se tiene noticia compuso Leonardo, sólo quedan, por desgracia, más que unos pocos opúsculos más o menos fragmentados —como el "Tratado de la Pintura" o el "Tratado del vuelo de los pájaros"— y multitud de pliegos y cuadernos sueltos, con los que se han formado preciosos depósitos —tales el "Codex Atlanticus", en Milán, el "Codex Forster", en Londres, los que se guardan en el "Institut de France", en la Biblioteca Nacional de Turín, en el castillo Sforzesco, de Milán, etc.—, muchos de los cuales han llegado así recopilados hace ya cientos de años, habiendo pasado mil vicisitudes y aventuras desde la muerte de Melzi, el querido discípulo de Leonardo, a quien éste, al fallecer, dejó heredero de todos sus manuscritos.

Todos estos papeles, aunque muy numerosos, como decimos, nos testifican categóricamente la universalidad del talento y del entendimiento del gran florentino. Pero en lo que toca a su actividad como arquitecto, que debía de ser inmensa, sólo arrojan indicaciones muy vagas o, cuando no, tan sumarias, que la investigación tiene que realizarse a base de muy pequeños apoyos autobiográficos y desarrollarse sobre hipótesis. Para ello, el buen sentido, la información, la intuición y el cálido apasionamiento de Sartoris, eran los elementos más indicados.

Sartoris ha reconstituído la vida del de Vinci, como dejamos indicado, siguiendo paso a paso sus andanzas y conjeturando, con certeros atisbos, con razonamientos ceñidos, persuasivos y plenamente plausibles, por confrontaciones y por deducciones rigurosas, lo que aquí y allá hubo de llevar a término, esbozar, proyectar y dirigir Leonardo en su tarea de arquitecto, de urbanista, de teorizador de la arquitectura, y de ingeniero civil y militar, con sus premoniciones de la futuro población ordenada racionalmente, sus clarísimas ideas sobre la función de los elementos constructivos y del edificio como tal, sus creaciones de arquitectura climatórica y acuática, sus planificaciones militares, los ingenios que inventó para el arte de la construcción, etc.

Y, sobre todo, el magnífico sentido de la grandeza que poseía el espíritu de Leonardo y su arte mágico en la construcción de cúpulas, su intervención en las construcciones más importantes del tiempo, su asesoramiento, sus consejos y la infiltración de su genio en los proyectos que durante los últimos años de su vida y después de su muerte se llevaron a realización, con el enorme peso de su personalidad marcando con su sello indeleble toda la obra del Bramante y de sus múltiples seguidores. En el mejor punto de su madurez, se hallaba Vinci rodeado de admiradores y seguidores, sobre quienes sus teorías, sus ejemplos y su considerable poder de convicción llegaron a ejercer una tal influencia que, aunque no realizó él personalmente ninguna de las más famosas que ellos nos dejaron, sí puede decirse que su espíritu las informó desde los cimientos hasta la cruz con que se corona su cúpula.

Es el libro de Sartoris admirable bajo todos los aspectos. Escrito con un entusiasmo contagioso, ni éste le hace abandonar un montaje crítico, severísimo, ni tal montaje oblitera un momento el calor humano que le anima. El volumen se titula: "Leonard, Architecte", y está editado en París. "Dans la Maison de Mansart; Alberto Tallone, éditeur", excelentemente editado e ilustrado con numerosos y bien escogidos ejemplos de los proyectos y realizaciones de Leonardo.

P. C.

Séneca, paciente y calumniado

EL SABIO no presta más atención a las incivilidades de un rey que a las de un esclavo. No hace caso de insultos, vengan de donde vinieren. Sean cualesquiera las diferencias entre los hombres, los estima iguales en un concepto: que todos son igualmente insensatos.

* El hombre justo se guardará muy bien de vengar un insulto, porque, haciéndolo, honraría al insultador. Esto evidente, porque si existe un hombre cuyo menosprecio nos pesa y nos agravia, necesariamente nos halagaría su estimación.

* Los filósofos indulgentes, dulces, blandos, acomodaticios tienen algo de esos médicos domésticos pertenecientes a nuestra servidumbre que dan a sus enfermos no los remedios mejores, más eficaces, más rápidos, sino los que el paciente admite por su gusto.

* Hay ciertas piedras cuya dureza está a prueba de hierro; el diamante no puede cortarse ni se gasta; embota las herramientas. Hay cuerpos incombustibles que, envueltos por los llamas, conservan su consistencia y su figura; como hay rocas salientes en la mar que reciben el choque de las olas y no presentan la más leve traza de una lucha de siglos. Así es el alma del sabio: inexpugnable.

* La injuria tiene por finalidad hacerle mal a alguien; ahora bien, como en la sabiduría no cabe el mal ni hay otro mal posible para ella que la vergüenza, la cual no entra por donde residen el honor y la virtud, resulta que la injuria no llega al sabio.

* ¡Qué extravagancia la de que una misma cosa unas veces nos enoje y otras veces nos encante! Lo que nos parece una grosería en labios amigos, lo tomamos por lisonja en los de un siervo.

* Hay gentes bastante desprovistas de razón para creer que una mujer pueda inferirles una injuria.

* Todo es juego... Los niños juegan a los soldados y a los magistrados; los hombres hacen lo mismo en el campo de Marte y en el Foro. Con arena que amontonan en la playa, construyen los niños casas y castillos; no menos simuladas son las que sueñan los hombres para albergar sus personas. Hombres y niños, las ilusiones son idénticas, aunque las nuestras tienen objetos diferentes y acarrean mayores males.

* El sabio hace muy bien en tomar las ofensas de los hombres como juegos de niños. Algunas veces los castiga como a estos últimos, no por haber injuriado, sino para que aprendan a no injuriar.

* Solamente un espíritu menguado se alabará de haber replicado con vigor a un miserable lacayo, o de haberle castigado él mismo, o de haber exigido que su amo lo castigara. En la lucha se desciende al nivel del adversario: para vencerlo, hay que hacerse igual a él.

* Es notorio que el sabio no ve con los mismos ojos que los demás hombres ni los supuestos males ni los pretendidos bienes de la vida; no quiere saber lo que los otros llaman vergüenza y miseria. No camina por la senda de la multitud; a semejanza de los astros que se mueven en sentido contrario al de nuestra tierra, el sabio marcha al revés de las preocupaciones generales.

* Hay frases que, proferidas ante un solo testigo, nos hacen reír, pero dichas en presencia de varios, nos indigna. ¿Por qué no dejamos a los otros el derecho de repetir lo que nosotros mismos decimos diariamente? Un poco de broma nos divierte, pero si se prolonga nos enfada.

LAS CALLES DE LA PAZ

GENERAL CLAUDIO ACOSTA

EN el barrio del Matadero, y cortando la calle Chacaltaya, justamente en la esquina que forma el nuevo edificio de la Escuela Pedro Domingo Murillo, hay una calle nominada "General Claudio Acosta".

El general Claudio Acosta nació en la ciudad de La Paz el 23 de junio de 1829 y fué uno de los primeros alumnos del Colegio Militar fundado por el general José Ballivián en Mecapaca. Su vida militar, como la de todos los militares de la época, estuvo llena de accidentes debidos a las constantes revoluciones y motines de carácter político, pero grado por grado llegó a coronel.

Políticamente ocupó el cargo de Prefecto del Departamento del Litoral; luego, fué elegido diputado por la provincia Larecaja a la Constituyente de 1879, y posteriormente fué ministro de Guerra.

Durante la campaña del Pacífico, organizó y condujo hasta Tacna la quinta división del ejército boliviano, que fué el gran refuerzo que recibió el ejército aliado en vísperas de la batalla del Alto de la Alianza.

Cuando organizaba sus tropas para el combate, enfermó gravemente y, no bien repuesto ocupó el comando de su división, luchando a la cabeza de ella hasta caer mortalmente herido por una granada enemiga que lo derribó del caballo, siendo recogido por las ambulancias chilenas y conducido a Tacna donde falleció el 3 de agosto de 1880, a consecuencia de sus heridas y la fiebre terciana. El general Claudio Acosta es un auténtico héroe de la batalla del Alto de la Alianza y merece, juntamente con el general Juan José Pérez, los máximos honores de nuestra patria.

GENERAL SEBASTIAN AGREDA

Esta es la calle que parte de la Plazuela del Cementerio (Cnl. Mariano Ballivián) y sigue como prolongación de la Mariano Baptista, hacia los terrenos de la familia Loza, que debían ser expropiados para la Plaza de Deportes Uruguay, y que hoy forman un pequeño campo situado en la parte posterior del Cementerio, que sirve para ferias y reuniones de bailarines indígenas.

Don Sebastián Agreda había nacido en Potosí, el 1º de enero de 1795, de cuna humilde; fué educado por los frailes de San Benito y luego ingresó como soldado raso en el Ejército, llegando a ser nombrado alférez. Sabedor de que un grupo de patriotas organizaba fuerzas al mando del coronel Padilla, se incorporó a la causa de la patria y luchó en innumerables combates. Posteriormente ingresó al ejército del Libertador, general José de San Martín, y con él hizo la campaña de los Andes y la de liberación de Chile y Perú; luego participó en las batallas de Junín y Ayacucho en el famoso regimiento de caballería del coronel Miller. Allí el general Sucre lo ascendió al grado de teniente.

El Libertador Bolívar fundó el 1826 el Colegio Militar y designó al capitán Agreda como segundo Director. En 1828, ya mayor de Ejército, lo encontramos defendiendo la fortaleza de Oruro contra las fuerzas del invasor Gamarra. Luego, siendo ya coronel, hizo las campañas de Santa Cruz y, posteriormente, se encuentra el nombre de Agreda mezclado en todos los motines y revoluciones. Sus correrías políticas lo llevaron varias veces al destierro y también a ocupar varios cargos importantes.Fué Prefecto de La Paz en 1848.

A pesar de su baja estatura, fué un militar arrogante y valeroso, y se dijo de él: "Cuenta más victorias y derrotas que cabellos en su cabeza". Murió a la avanzada edad de 80 años, el 18 de diciembre de 1875, siendo mayor general.

R. S. M.

Marco Aurelio, filósofo y emperador

PARA la piedra arrojada hacia lo alto, no existe ninguna ventaja en elevarse ni ningún mal en caer.

* Hay que dejar a un lado los defectos de los otros.

* Todo lo que ves será destruído inmediatamente —y aquellos que contemplen esta destrucción serán, también presto destruídos,— y aquel que muera en la extrema ancianidad estará en el mismo punto que el que sufrió muerte prematura.

* Si ha pecado, en ello estará el mal; pero es posible que no haya pecado.

* Ante toda acción de tu prójimo toma por costumbre, lo más que te sea posible, preguntarte: "¿Qué quiere con esto?" Mas comienza por tí y examínate el primero.

* ¿He realizado alguna acción útil a la sociedad? Me he rendido un servicio... Tengamos en todo esta máxima presente y no renunciemos jamás.

* Lo natural en lo útil es hacer lo que hace.

* La injusticia consiste frecuentemente en no hacer, y no sólo en obrar.

* Cada uno haga su gusto; el mío es el de tener mi alma sana, sin que sienta repulsión por ningún hombre ni por lo que a los hombres les acontece; pero todo lo contempla con ojos benevolentes, y que acepta y usa todas las cosas según su valor.

* Recibir sin orgullo; despojarse sin resistencia.

* Tres relaciones; una con nuestra propia envoltura carnal; otra con la causa divina de la cual todo emana; la última con aquellos que viven al mismo tiempo que nosotros.

* ¿Hago alguna cosa? La realizo pensando en el bien de los otros. ¿Me ocurre algo? Lo recibo pensando en los dioses y en la fuente de todo, de donde proceden, encadenados, todos los acaecimientos.

* Que nadie te escuche jamás, que tú mismo jamás escuches la maledicencia de tu corazón.

* La perfección de las costumbres consiste en pasar toda la jornada como la anterior, sin agitación, sin languidecer, sin falsedad.

* El arte de la vida se parece más al de la lucha que al de la danza; uno está siempre presto a afrontar lo súbito e imprevisto.

* Enciérrate en tí mismo. El alma razonable acostumbra a bastarse a sí misma, practicando la virtud y logrando, por la misma, la serenidad

* Que el porvenir no te inquiete jamás; lo abordarás, si es preciso, munido de la misma razón que utilizas en el presente.

* ¡Cuántos hombres, en otros tiempos celebrados, han sido echados al olvido! ¡Y cuántos de los que los celebraban hace tiempo han desaparecido!

* Las cosas que la suerte te ha deparado, acomódate a ellas; y los hombres con quienes debes vivir, ámalos, pero con amor verdadero.